

# FORMA ILUSORIA E INSPIRACION FIGURATIVA EN LA ARQUITECTURA DE ALVAR AALTO

(Con unas notas sobre la arquitectura de ilusión en la obra de Asplund)

**A**LVAR AALTO REFLEXIONO SOBRE SU PROPIO METODO DE PROYECTAR, ACASO POR PRIMERA VEZ, CUANDO UN ALUMNO AMERICANO DE SU etapa como profesor en el MIT le hizo una ingenua y embarazosa pregunta acerca de cómo se proyectaba, que al parecer no respondió.

Lo haría algo más adelante, en el artículo «La trucha y el torrente de la montaña» (*Domus*, 1947), donde explicó cómo, después de examinar y analizar los diversos requisitos de un proyecto nuevo, lo dejaba todo a un lado y se dedicaba a realizar dibujos azarosos, casi infantiles e inconscientes, hasta que descubría en ellos aquellos rasgos o ideas capaces de convertirse en un proyecto: en algo que integrara sus múltiples condicionantes y resolviese sus contradicciones.

Puso el ejemplo de la Biblioteca de Viipuri, que surgió del dibujo de unas montañas con diversas laderas, iluminadas por varios soles de distintas inclinaciones. La gran sala encerrada en una caja mural, con su elaborado juego de niveles en el suelo e iluminada por el sistema de lucernarios redondos, tuvo así su origen en aquella inspiración naturalista.

Siguió Aalto explicando cómo *«la arquitectura y las demás artes plásticas tienen un origen común, más o menos abstracto, pero basado no obstante en las adquisiciones y conocimientos acumulados en nuestro subconsciente»*. Pero, sea cual fuere el método, no me cabe ya ninguna duda de que la arquitectura de Aalto se soportaba tanto en su poderosa sensibilidad y talento artístico como en la no menos potente inteligencia capaz de conducir con una enorme seguridad y precisión de objetivos la irracionalidad y la complejidad que empleaba. Esto es, siendo absolutamente consciente del valor de cada decisión y de cada rasgo, y ello a despecho de que muchos de éstos puedan aparecer ante los demás como azarosos.

Me reservo, por ahora, la demostración más concreta de cuánto la atractiva arquitectura aaltiana se producía, en efecto, por la com-

binación de la inspiración y la racionalidad —como toda arquitectura, podría decirse—. O, expresado en otra forma, mediante la inspiración, que hacía nacer la idea, y la inteligencia, capaz de elegir, inventar y manejar recursos capaces de convertirla en un edificio, acompañando el proceso completo del proyecto hasta en sus aspectos más irracionales, gestuales o, en apariencia, inconscientes. Lejos de Aalto, en realidad, los recursos o rasgos puramente instintivos, sin reflexión, en lo que hace a su método de trabajo. Aunque imposible, también, olvidar el instinto, lo subconsciente, lo personal y biológico, incluso, en cuanto a la idea: en cuanto a la inspiración.

Pero si un análisis suficientemente observador puede desentrañar el método racional del trabajo de Aalto en cualquiera que fuere su obra —aunque esta demostración, como digo, quedará pendiente—, también es posible investigar algo sobre su inspiración.

Iré así, pues, no tanto hacia los problemas del método como hacia alguno de los, algo más misteriosos, acerca de la inspiración. Quiero volver, concretamente, a esos «*varios soles*» que iluminan el interior de la Sala de lectura de la Biblioteca de Viipuri.

### **Soles y lunas, y otras ilusiones. Asplund como maestro**

Los *soles* de Viipuri podrían haberse convertido, desde la primitiva inspiración hasta el diseño, en unos lucernarios de muy diversas formas, pero permanecieron fieles a la idea inconsciente: son luces de forma redonda, y así el techo se convierte en un mágico firmamento presidido por estos *soles*, ordenados a marco real.

Tal parece, pues, que Aalto no sólo se inspiró en aquella idea, sino que la hizo permanecer como una concreta «ilusión» que el espacio contiene, aunque bastante velada por la condición abstracta de las formas. El espacio —*más o menos abstracto*— se convierte levemente en figurativo al transformarse en una mágica y sutil naturaleza. El lector, aun sin saberlo, está leyendo en la representación de una de las laderas que tantos soles iluminan.

Pero esta condición *ilusionista* de la arquitectura, acaso heredada de la tradición barroca y académica e incorporada a su ejercicio moderno, está también en el Aalto primitivo —ya lo veremos luego—, pero está más presente aún en la obra de un arquitecto de conocida ascendencia sobre él: en la de Erik Gunnar Asplund.

Veamos algunos detalles de la obra de Asplund en este aspecto. La observación de cuánto el ilusionismo afecta la obra de Asplund no es nueva. Ya lo hizo notar y la analizó Elías Cornell en su artículo «El cielo como una bóveda... Gunnar Asplund y la articulación del espacio» (traducido en el libro monográfico Asplund, ed. cast. de Barcelona, 1988). Cornell trata sobre todo la cuestión de las cúpulas como ilusión del firmamento en la Biblioteca de Estocolmo, y en sus esbozos primitivos, en la Capilla del Bosque, en la Sala circular del vestíbulo del cine Skandia y en el Cementerio de Estocolmo.

Cornell trata también el ilusionismo del techo como firmamento en espacios no cupulados, como ocurre en algunas de las iluminaciones cenitales de sus distintos croquis para la ampliación del Ayuntamiento de Gotemburgo. Explica igualmente este aspecto en relación a las superficies acristaladas de distintos pabellones de la Feria de Estocolmo para estar cubiertos por la bóveda del cielo.

Se refiere también al ilusionismo «celestial» a mi parecer más interesante de Asplund, o, al menos, más cercano a los motivos concretos de este ensayo. Es éste el del interior del Cine Skandia, acerca del cual ya el propio Asplund había explicado cómo se hizo desaparecer visualmente el techo, dándole forma de bóveda ligera y pintándolo de azul oscuro, para que produjera la ilusión del espacio a cielo abierto, de noche, limitado por la bóveda del firmamento. En él son muy significativas las redondas y blancas lámparas, hoy inexistentes, y que si bien parecen hacer de tales convirtiendo el espacio en algo semejante a una fiesta o verbena al aire libre, a mi entender representan igualmente, e incluso de una forma más intensa y directa, la sugestiva idea de una mágica noche de «*muchas lunas*».

Pero hemos de añadir que el ilusionismo de Asplund no se agota en la idea del techo como cielo, pues podemos encontrar algunos otros matices y recursos, también ilusionistas, bien diferentes.

Es sabido cómo el propio cine Skandia, tal parece que concebido en su totalidad como una ilusión, contiene algunos más, todos ellos de carácter tradicional, y realizados por medio de la decoración. Ya las propias cariátides que sustentan el anfiteatro —y algunos otros elementos arquitectónicos convertidos en representación humana— pertenecen a la más vieja tradición del ilusionismo arquitectónico: la personificación figurativa de los órdenes.

En el cine pueden destacarse también las puertas de entrada al anfiteatro, disfrazadas de paño mural, con puerta y ventana falsas, que se

abre completo. El más importante de estos recursos escenográficos, puramente teatrales, es el del pasillo de entrada a los palcos, en que las puertas de éstos forman un pequeño cuerpo que sobresale en ángulo.

Estos cuerpos se conciben como arquitecturas independientes, todas distintas, hechas con un clasicismo *pompeyano*, alterándose de escala para parecer más grandes, y configurando así una calle clásica. Las puertas, por pequeñas, son falsas, y el techo es oscuro para desaparecer visualmente. La ilusión es, sin embargo, teatral; esto es, se reconoce como decorado y se comprende y acepta como representación.

Otros ilusionismos que creo encontrar en la obra de Asplund son bien distintos. Está entre ellos el de la idea de aparente pureza, inmaterialidad e ingravidez de la Capilla del Bosque. Esto es, el de la imagen de un edificio que se presenta exterior e interiormente ocultando de forma muy intencionada la tectónica y la compleja estructura de madera que lo soporta. En el acceso, la cubierta de la capilla es una pirámide pura, cuya continuidad volumétrica es cuidada por la pizarra, y que parece sostenerse en las puntuales y aisladas columnas. El techo de este porche es una superficie continua, casi inmaterial, y las columnas lo reciben sin intermedio alguno —visible— de vigas o arquivoltas, en una solución aparentemente ingenua, como si hubiera sido la obra de un diletante.

El volumen de la cubierta se presenta así como si fuera tan macizo como ingrátido, no aludiendo en absoluto a la estructura ni al material que hace posible su pureza. Esta es tan extrema en el porche que la cubierta y el sofito forman incluso un ángulo agudo, posible por el revestimiento inferior de madera.

En el interior ocurre lo mismo. La cavidad del techo parece realizada en una masa, compacta y ligera, sostenida por las paredes y por los puntales en que se convierten las columnas. La idea de forma —revelada en su verdadera naturaleza por la pulcra y descriptiva sección— es así falsamente ingenua, apareciendo visualmente como si se tratara del modo en que puede construirse una maqueta de escayola o de otro material continuo.

Algo con matices semejantes ocurre parcialmente en los almacenes Skogskyrkogården, o en el Tribunal del Condado de Lister, si bien en éstos se trata más de un recurso proyectual heredado de la tradición con el matiz ilusionista que era corriente en ella al trasdosar los espacios principales y ocultar la construcción real de las cubiertas. Con respecto al edificio del Juzgado interesa destacar un

curioso detalle, el de los exagerados y llamativos balaustres de los bancos y barandillas de la Sala que, al ser notorios constituyen una muy importante contribución a la realidad visual de la misma. Su singularidad consiste en su abultamiento casi esférico, con el que toman un aspecto semejante al de una vasija vítrea, pero que —en la inevitable comparación que con otros balaustres clásicos de proporciones normales inconscientemente se hace— convierten en obvia dicha singularidad, transmitiendo una tensión figurativa cercana al movimiento: al parecer hinchados, de cristal soplado, tienden a dar la sensación de que podrían hincharse más, de no estar en equilibrio. No sé si esta sensación es sólo propia y ajena a las intenciones de Asplund, pues la Sala está hoy desfigurada en su color: los bancos eran originalmente negros, lo que sin duda contribuía a disminuir el efecto de los balaustres e incluso explica en parte su exageración.

Aunque podría insistirse en otros matices de este tipo en la obra de Asplund resulta preferible pasar a comprobar otra clase de ilusionismo, ya observado, y del que participó en gran modo la arquitectura moderna. Se trata de la que afectaba a los pabellones de la Feria de Estocolmo, en general, y singularmente al del Restaurante Paradiset y al Pabellón de Baile.

Influido por el constructivismo, y como ya se ha observado, Asplund concibió las arquitecturas de la exposición manejando el «milagro» que los materiales modernos suponían al convertir los edificios en ingravidos e inmateriales, aunque sin la carga de violencia formal, desafío a la gravedad y radical inestabilidad de los vanguardistas rusos.

El acristalado restaurante, con formas que flotan en el aire, casi mágicas, exhibe dichas cualidades, propias como digo de la arquitectura moderna, que tiene en su raíz un ilusionismo que, si se quiere, es propio también de mucha arquitectura del pasado. El Pabellón de Baile vuelve extrema su ingravidez por las inverosímiles columnas que parecen sostener apenas la amplia bóveda.

## **Ilusión clásica e ilusión moderna**

Alvar Aalto practicó en su juventud el llamado «clasicismo nórdico». Admirador de Asplund y perteneciente a una cultura común es posible que el ilusionismo le llegara a través de esta cercanía. En el

edificio del Club obrero de Jyväskylä (1923-1924), de arquitectura académica, hay algunos detalles ilusionistas que merecen citarse por su carácter significativo, más que por su importancia intrínseca. Son éstos el de las lámparas con forma de estrella en el interior de la Sala, trasunto moderado de las «lunas» del Cine Skandia, y el de un pequeño soporte en forma de ánfora que colocada en alto sobre un muro sostiene el techo. Son detalles muy leves, pero significativos de las intenciones aaltianas.

En un edificio de racionalismo moderado, el de la Cooperativa agrícola de Turku (1927-1929), hay una interesante y escenográfica escalera, que falsea la perspectiva, y es de concepto teatral. Pero fue en otro edificio de Turku, el destinado al periódico *Turun Saromar* (1928-1929), donde se proyectó un efecto ilusorio de muy distinto sentido. El edificio del periódico es una construcción entre medianerías, con una fachada racionalista de «fenêtres en longueur». Ocupando dos niveles de altura tiene un gran escaparate vertical que caracteriza el frente y él, contrastando con la naturaleza abstracta de la fachada, Aalto había pensado que existiera una gran pantalla en la que proyectar la imagen gigante de la primera página del ejemplar del día para que fuera leído desde la calle. Así aparece en la perspectiva original del edificio, aunque supongo que no debió existir nunca en la realidad.

El recurso procedía del constructivismo, pues había sido empleado por los hermanos Vesnin en el proyecto para las oficinas del Pravda en Leningrado (1924). El edificio de Turku habría adquirido con él un carácter figurativo y emblemático que no tenía por sí solo.

La introducción de la fotografía proyectada —esto es, de algo completamente ilusorio— de una imagen conocida, pero a gran escala, significa un importante punto de inflexión en el modo de entender este tipo de recursos, antes derivados de la tradición, y llevados, a partir de recursos, a partir del periódico, hacia posiciones modernas. Tanto en los Vesnin como en Aalto suponía el uso de instrumentos que anticipan alguna de las posiciones radicales que, tantos años después, harían popular a Venturi. En Aalto tendrá alguna continuidad, como veremos.

## Las ondulaciones como formas arquitectónicas universales

Pero volvamos a la Biblioteca de Viipuri, y a sus muchos soles. Es bien sabido cómo estos lucernarios redondos se convirtieron en

un recurso muy abundante en la arquitectura aaltiana, aunque sin transmitir nunca con claridad su significado, debilitando su capacidad ilusoria como si deliberadamente quisiera evitarse, y reduciendo así sus efectos a los que realmente se obtienen como iluminación y como resultado plástico y espacial. Parece así que las cualidades de imitación de la naturaleza y los valores inconscientes de la inspiración fueron suficientes para los objetivos perseguidos por el proyectista, que «difuminó» el efecto ilusorio y figurativo en favor de la abstracción moderna.

Pero en la propia Biblioteca hay otros detalles que nos interesan, esta vez, en la Sala de conferencias.

Destaca en ella el conocido techo ondulado. Es bien sabido cómo fue éste un recurso, el del empleo de líneas superficies y formas onduladas, uno de los *apriorismos formales* que Aalto empleó con una gran abundancia y con muy diversas naturalezas en cuanto a su condición de instrumentos proyectuales. Pues utilizó estas trazas onduladas como línea, como superficies y como volúmenes; en vertical, en horizontal y en inclinado; reales y virtuales; para objetos y muebles y para edificios; para la definición de espacios interiores y para la de volúmenes externos; como elementos secundarios, como elementos principales e, incluso, como definición de una totalidad edificada.

Es éste, el de los invariantes formales apriorísticos, un tema clave en el modo aaltiano de proyectar, originado también en una analogía naturalista, pero en el que nos entretendremos ahora más de lo necesario para nuestro tema.

En el techo de la Sala de conferencias la superficie ondulada tiene varios sentidos o intenciones. Se ha popularizado más el que corresponde al carácter funcionalista, tal y como Aalto mismo transmitió a través de un dibujo; esto es, para ayudar a la buena acústica de una sala demasiado larga y con vigas en el cielo raso.

Pero el techo alcanza también otro sentido, tan importante como el anterior: es también el modo de negarse a que la sala respondiera al modo convencional de proyectar los espacios y elementos lineales en la arquitectura racionalista; esto es, a ser generadas por una sección o un tramo transversal que, simplemente, se repite por traslación. Pues Aalto buscaba siempre prescindir de ese habitual esquematismo en la configuración de lo lineal, aun cuando no rechazara, sino más bien siguiera con frecuencia tales disposiciones.

Por último, el techo ondulado constituye una ilusión de movimiento, de vida. Como si el techo fuera un oleaje, sorprendido en un instante en que es «congelado», solidificado, y reproducido mediante la madera, invita al espectador a acercarse a la escena de tan larga sala, volviendo así atractivo el problema que precisamente la afecta: esa excesiva longitud. El lugar, con el techo, se vuelve insólito, y su cualidad figurativa es acentuada aun por los asientos.

Los asientos diferentes son un modo de invitar a ocupar los primeros, muchos más cómodos, insistiendo así en la solución al problema de la longitud. Pero —a mi parecer, al menos— hay en ellos también un matiz ilusionístico: los asientos, en la diversidad de sus tres versiones —sillones, sillas, taburetes— y en sus inevitables alusiones antropomórficas, semejan las diferentes personas sentadas en ellos. Evitar la uniformidad y la repetición suponía, de nuevo, reforzar la eliminación de las antipáticas convenciones que para Aalto tiene lo lineal, pero, al tiempo, «poblar» la sala de «especies» diferentes de asientos suponía también lograr que ésta siempre estuviera llena, aun cuando permaneciera en realidad vacía.

### **El espacio como ilusión absoluta: el pabellón de Nueva York**

El pabellón finlandés en la Feria de Nueva York de 1939 fue realizado por Aalto después de un concurso al que presentó tres proyectos y con los que ganó los tres primeros premios. En los tres, la idea básica era la de una caja casi ciega, dentro de la cual el espacio se desarrolla como un intenso valor, dotado de riqueza y libertad. Esto es, en todos ellos se utiliza el método de disponer interiormente el espacio de un volumen previamente dado. También en todas las variantes la existencia de un *cine* —ilusión pura de vida y movimiento— tomaba una importancia fundamental, a través de la instalación de un cinematógrafo-bar, única dotación concreta del pabellón, más allá del espacio dedicado a exposición de objetos y fotografías.

En todos los proyectos se utiliza asimismo la posibilidad de disponer distintos niveles para el suelo y de usar la geometría curva u oblicua como medios de la riqueza espacial. Tan sólo en el del tercer premio —concebido como un espacio de matriz corbuseriana, en cuanto está únicamente ligado a la idea de libertad geométrica de la



planta y a las dobles alturas— se separaron el bar y el cine, situados uno encima del otro, uniendo ambas cosas en los otros dos.

El proyecto del segundo premio es, como la Sala de lectura de la Biblioteca de Viipuri, un espacio iluminado cenitalmente, y de modo muy abundante, para provocar en él la ilusión de un exterior: troncos de árboles, vegetación, haces de líneas inclinadas al modo de varas, se disponen para conseguirlo. El restaurante-cine ha de encerrarse en un volumen propio para tener por el día la oscuridad necesaria, por lo que surge así la existencia de un volumen distinto dentro de un espacio que lo contiene, suspendido en el aire, y cuya presencia refuerza considerablemente la ilusión del espacio exterior.

La idea más atractiva fue la que se llevó a la realidad al ganar el primer premio, y de la que se presentaron al concurso dos variantes. Ambas quedaban unificadas por la misma cuestión: ordenar y caracterizar el interior del espacio —ahora concebido, como un espacio sólo iluminado por controladas luces cenitales— mediante un sistema de superficies onduladas en planta, inclinadas y paralelas entre sí. Dichas superficies, pensadas como elementos compuestos por lamas de madera, por donde se filtra la luz y en las que exponer fotografías transparentes, convertían al espacio interior en un espacio insólito puramente ilusionístico. En ambas variantes el recinto del pabellón se dividía en dos, el encerrado por las superficies como área expositiva y de circulaciones, y el cine-bar situado tras las ondulaciones.

En el proyecto definitivo y en su realización —los que conocemos bien las clásicas monografías de la obra aaltiana— se eliminó esta división de espacios, incorporando el cine al principal, y colocándolo a mayor altura, esto es, de modo más parecido al de las soluciones de los otros premios.

El pabellón era un lugar arquitectónico de ilusión absoluta y hasta su actual inexistencia —su vida única ya en el papel— refuerza hoy ésta su principal condición. En un primer aspecto, el pabellón se produce como un lugar inesperado, insólito, difícil de entender, casi mágico: el interior aparecía ante el hipotético visitante como un mundo propio que desde fuera no podía en absoluto ser adivinado. Al entrar, la condición paralelepípeda del volumen quedaba desmentida por la inmensa complejidad interna.

Pero esto también es ilusorio, pues la enorme complejidad es, en cierto modo, falsa: el interior, no tiene, en realidad, la inmensa complejidad que aparentaba y que es percible aun en las fotografías.

Pues en efecto, las operaciones geométricas que con el proyecto se hacen no son tan complicadas como a primera vista parecen, y éstas pueden definirse mediante la planta y mediante la sección transversal, documentos en definitiva convencionales, y a través de los que el edificio se entiende por completo. La planta introduce la oblicuidad —no era éste un recurso original de Aalto: recuérdese al respecto que el famoso pabellón de Melnikov se hizo para la Exposición de París de 1925, esto es, 14 años antes— y la forma de la línea ondulada, poco compleja en realidad, que sirve de directriz a las pantallas que cualifican y caracterizan el espacio.

No existe, por ejemplo, ninguna doble curvatura —cuestión que una cúpula tendría—, ni mucho menos una triple. Tampoco existen las superficies alabeadas. La sección transversal señala las alturas del suelo y la inclinación de las superficies onduladas, pero éstas son ya todas las variaciones que el diseño introduce frente a un espacio definido por el triedro ortogonal. Si dibujáramos una sección longitudinal —cosa que Aalto no hace, o, al menos, no publica— veríamos que ésta podría ser construida con los datos de la planta y de la sección transversal, pues la longitudinal sería del todo fiel a la geometría cartesiana, no introduciendo así ninguna otra variación.

El mecanismo del proyecto es tan astuto como elemental, pues se trata de seguir el modo en que se configuran los espacios lineales, sólo que de forma singular: el espacio se construye trasladando la generatriz compuesta por la sección inclinada de las pantallas a través de la directriz que en planta dispone la mixta línea ondulada. Esta operación, unida a la oblicuidad dada al espacio, provoca la ilusión de enorme complejidad y obtiene, mediante la luz, la apariencia insólita. Huir de los esquematismos propios de lo lineal, pero conservar sus sencillas reglas de configuración: tal la idea que aparece, en tantos y tan diversos casos, en la obra de Aalto.

Que la complejidad podría ser fácilmente mucho mayor es obvio, a poco que se piense, y el propio Aalto lo señala al indicar una de las posibles y no seguidas vías: en el extremo de las superficies onduladas cercano a la puerta éstas pierden su paralelismo. Pero esta simplicidad de instrumentos al servicio de efectos complejos no es sólo una prueba de maestría: también lo es de racionalidad, de sentido de la construcción material, de control sencillo mediante dibujos en diédrico. Aalto no necesita para proyectar ni perspectivas ni maquetas: los esbozos del interior con el efecto de las ondulaciones

inclinadas son concesiones al buen entendimiento de la propuesta en el concurso y comprobaciones, o, mejor aún, placeres personales; en las monografías no aparecen.

En un segundo aspecto, el interior finge, mediante la luz, estar directamente relacionado con el exterior: la luz artificial se identifica y funde con la luz natural y las paredes onduladas semejan ser un muro-cortina de cerramiento. Este ilusionismo se completa con el propio de la fotografía que por transparencia se exhibe, y queda emblematizado por el cine, ilusión absoluta, lumínica y «nocturna», apretada síntesis, y acaso inspiración, de las ideas del edificio.

Hay más, desde luego: la ilusión de ingravidez, de irrealidad o fantasía, y hasta de vida o movimiento. Está también la apariencia aleatoria de la forma, falsamente gestual o improvisada, y magistralmente —férreamente— modelada, en realidad. Todo ello al servicio del carácter y del programa, y todo ello maravillosamente efímero, ferial, desaparecido: conservado tan sólo en la ilusión gráfica que llamamos libro.

### **El edificio «animado»: los dormitorios del MIT y la Urbanización de Pavia**

Vuelve la línea ondulada, tantas veces empleada por Aalto de tan distintas formas, a servir de soporte del proyecto. Y vuelve, en el pabellón de dormitorios del MIT, para tomar grosor y convertirse en bloque, en edificio lineal.

Pues de nuevo nos encontramos ante el problema que a Aalto obsesionaba: usar los instrumentos de la composición lineal sin aceptar sus precariedades. Esto es, sin aceptar los esquematismos, durezas y problemas formales que se encuentran al trabajar como directriz con una línea recta, de por sí indefinida, al pretender limitarla y convertirla en un «segmento arquitectónico».

La línea recta, al ondularse, se convertirá en figura. Pero sin necesidad de ser cerrada, como en la tradición, sino continuando como línea, al fin, y siguiendo así las ideas modernas, aun cuando aceptándolas sólo del lado de sus virtudes. Conservando el mecanismo proyectual de la repetición de módulos que se trasladan siguiendo la directriz y el apilamiento simple en altura con que la lógica elemental ha caracterizado a los edificios residenciales.

Observar la planta es suficiente para entender los recursos de refuerzo que Aalto utilizó para convertir la línea en figura, aun cuando el sutil y cuidadoso trazado de la directriz —que evita el paralelismo y la ortogonalidad— le hubiera permitido conformarse con la ondulación y hacer un bloque más esquemático, más puro. Véase el elaborado modo en que se resuelven sus extremos, puntos clave de tal asunto, y véase también cómo el proyectista se ha negado al fin a que el edificio sea realmente lineal al darle en algunas partes mayor grosor y adoptar para su configuración una cara y una espalda, un haz y un envés, geométricamente diferentes y bien identificables. La cara es ondulada, fiel a su figura, y, cóncava, se abre al jardín, al paisaje. La espalda es quebrada, dejando espacio para el resto del programa, y se presenta hacia afuera, convexa, como una muralla. El edificio es lineal y, al tiempo, deja de serlo. Tantos problemas de cara y espalda en los bloques lineales dejaban así de existir al hacer hincapié, en vez de huir, en sus características más elementales.

En cuanto a la inspiración, la referencia a los meandros del Charles River es, por repetida, evitable, ignoro su fundamento. En su base está presente, desde luego, el naturalismo aaltiano, pero en todo su desarrollo y en su resultado veo claramente —creo leer— la intensidad de una nueva y atractiva ilusión.

El edificio ondulado se presenta a sí mismo como comparación con el edificio recto, y la existencia de este último como punto de partida se refleja incluso en los primeros croquis del trabajo, en los que se esbozaba un bloque convencional. Es decir, que el curvado bloque se manifiesta como imagen ante cualquier espectador haciendo inequívoca referencia al bloque recto del que procede: aparece así como insólito precisamente por ser distinto al normal. Mejor aún: por parecer en realidad el normal que se ha curvado.

Pero el bloque, al curvarse, se ha vuelto «natural», como si tuviera movimiento y vida, como si pudiera volver a estirarse. Y esa ilusión, veladamente, puede transmitir: la de un edificio en apariencia vivo, «*animado*».

También puede verse en otro modo si prescindimos del naturalismo —de la ilusión de vida y movimiento— para quedarnos tan sólo con el hecho insólito de que un edificio lineal, objeto rígido material e inanimado, se curve y pliegue a pesar de todo. Visto así, se produce un interesante matiz surrealista de lo ilusorio, esto es, de un sentimiento con matices literarios o conceptuales cercano al que

llevó a Dalí a pintar relojes blandos. Se trata de una ilusión algo velada, como siempre, pero poderosa. Y tengo para mí que cargada de intención. En la urbanización proyectada para Pavia (Italia, 1966) un tipo de bloque ondulado, ahora linealmente puro aunque compuesto por escalones en «diente de sierra» constituye la unidad básica de un sistema basado en una trama. Un sistema de ciudad abierta que combina y rechaza, simultáneamente, aspectos procedentes del Plan para Argel de Le Corbusier (1930) y de las ideas de ciudad del primer Hilberseimer. De acuerdo con la forma del terreno, los bloques se dispusieron formando cuatro grupos distintos, y compuestos por edificios siempre diferentes entre sí. En efecto, todos los bloques del proyecto, sin dejar de pertenecer a la misma trama y geometría, son desiguales: se distinguen en su longitud, que varía la forma, en sus límites, en su altura y en su escalonamiento. Tanto la «ciudad» completa como cada grupo y cada edificio se someten a las mismas reglas formales, pero sin que exista la repetición, pues, a pesar de la inexorable trama de base, todo se individualiza y se vuelve distinto, aunque de la misma clase.

Estamos así en presencia de la «ciudad orgánica», de aplicaciones de analogías con las leyes de la naturaleza, y no sólo por la idea de nucleación o por la propia forma, sino, sobre todo, por esa condición singular que afecta a los elementos: éstos toman la individualidad que corresponde a los seres vivos, pero, al tiempo, la igualdad básica que distingue a las especies.

De nuevo se trata de recoger las virtudes de lo lineal sin aceptar sus defectos: de Le Corbusier en Argel se recoge la idea de forma y se rechaza la escala; de Hilberseimer se acepta el orden, la necesidad del sistema, pero no la repetición ni el esquematismo. El proyecto obedece al entendimiento de la condición discontinua como verdadera naturaleza de la corteza terrestre, logrando la singularidad, la variación y la precisión y atractivo del espacio abierto.

La ordenación lineal y sistemática ha sido vencida sin necesidad de abandonarla. El conjunto de líneas abstractas se convierte en tema figurativo, pero tanto ha sido la insistencia que, premeditada o no, una fuerte y nueva ilusión se produce: la ciudad se mueve, está «animada», serpentea; los bloques, individualizados y dotados de la ilusión de movimiento que crean sus ondas, parecen aludir a gigantes animales que, en manada, se deslizan sobre el terreno. Las fotos de la maqueta son al respecto bien expresivas, si bien es preciso

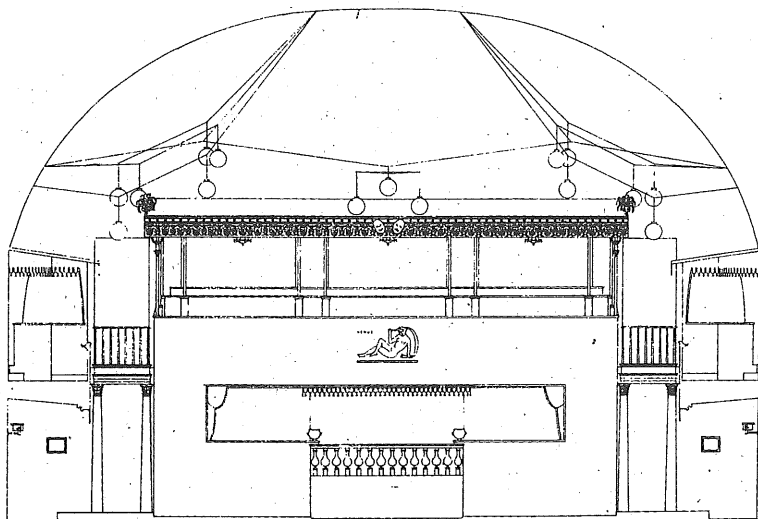
admitir que la realidad edificada tal vez no lo hubiera sido tanto. Un ilusionismo semi-oculto, voluntariamente escondido entre la condición abstracta de las formas, con respecto al que no se logra distinguir en qué medida procede de la inspiración —está en el origen— o cuánto es un producto del método, imagen final de las intenciones, de las ideas.

\* \* \*

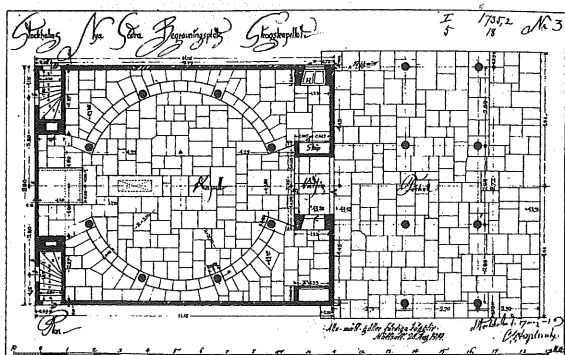
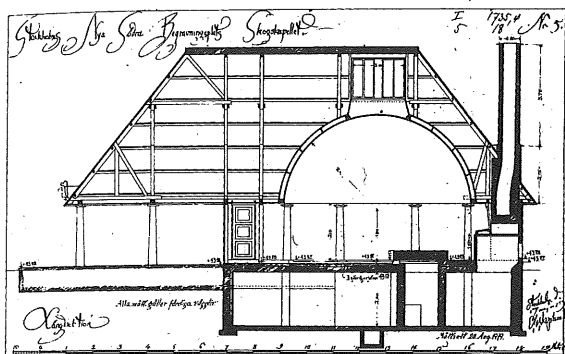
Pues el ilusionismo en Aalto —cuyos matices podríamos, tal vez, seguir observando en algunas otras obras— no sólo se relaciona con la inspiración y añade a su arquitectura un aspecto que la enriquece, que le da un mayor atractivo y que altera el significado que convencionalmente se tuvo de ella. También se refiere y simboliza su reflexión acerca de la disciplina, cuando apoyado en su fertilidad formal y en su poderosa inteligencia fue capaz de transformar la modernidad sin negar sus principios. Haciéndolo por añadidura con realismo y con bastante simplicidad frente a sus objetivos: con economía de medios formales.

Su lección se vuelve hoy actual cuando algunas de las ambiciones arquitectónicas que contemporáneamente se persiguen parecen continuar la explotación de la herencia moderna con matices semejantes, o bien alternativos, pero siempre con una general sobreabundancia de medios, poca nitidez de objetivos y mayor complicación. El presente texto no alcanza en su brevedad más que a enunciar una leve insinuación de lo que el análisis de su rica obra puede ofrecer, pero aspira a manifestar ésta como un exigente elemento de comparación y, en algunos casos, como la imagen de su propio límite.

Madrid, verano-otoño de 1990 y enero de 1992



Asplund. Cine Skandia, Estocolmo, 1922-23.



Asplund. Capilla del bosque, Estocolmo, 1918-20.

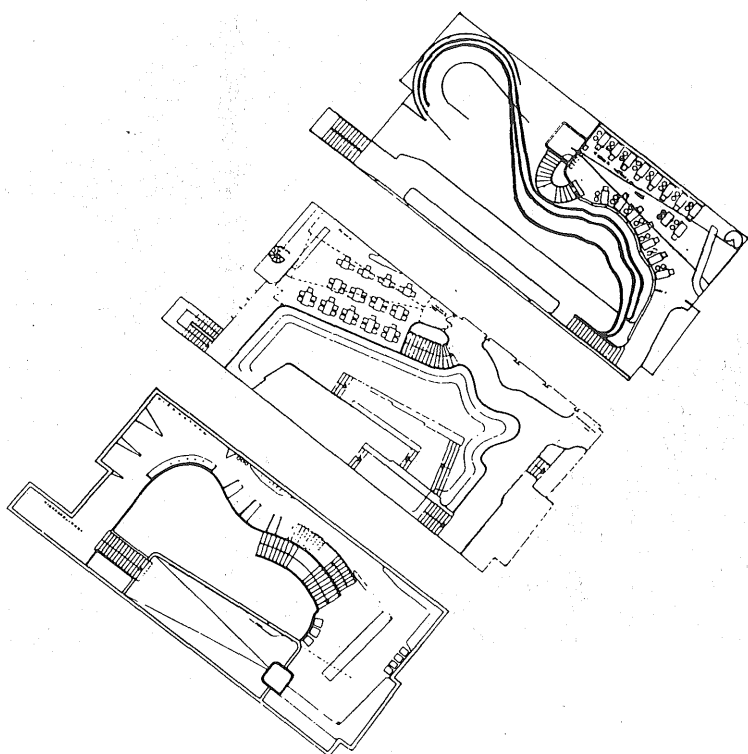


Asplund. Exposición de Estocolmo, 1928-30.

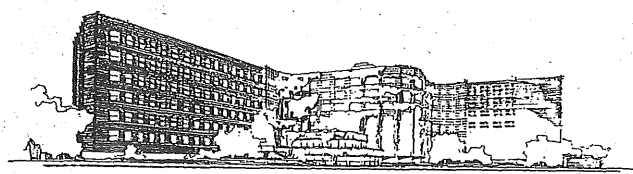
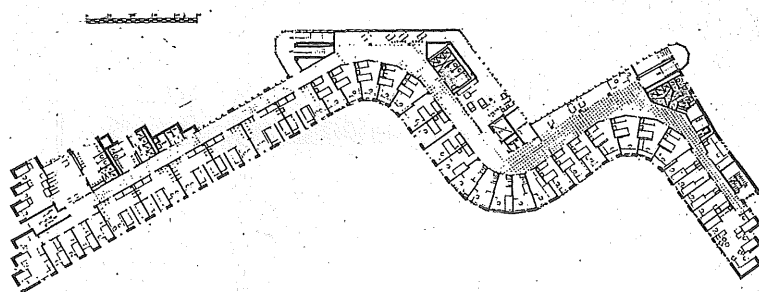


Aalto. Biblioteca de Viipuri, 1935.

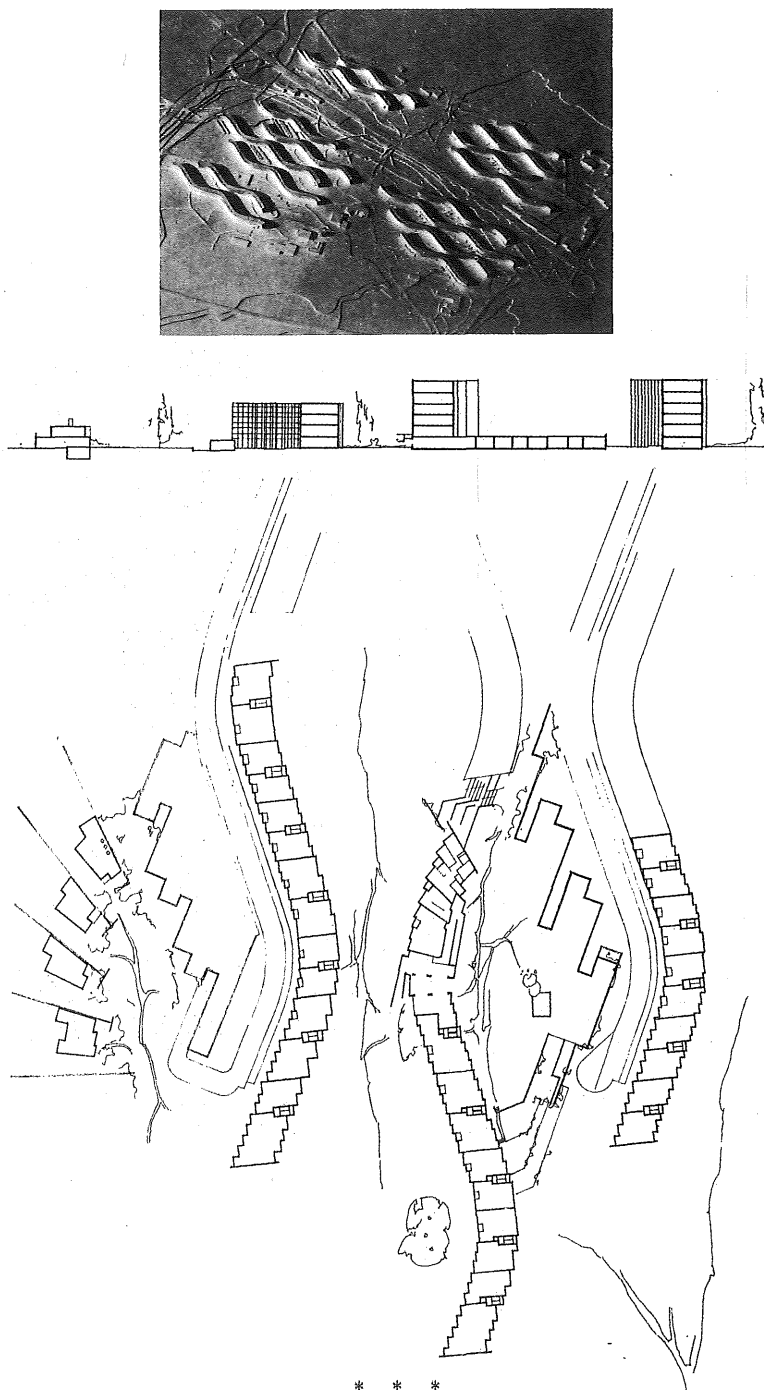




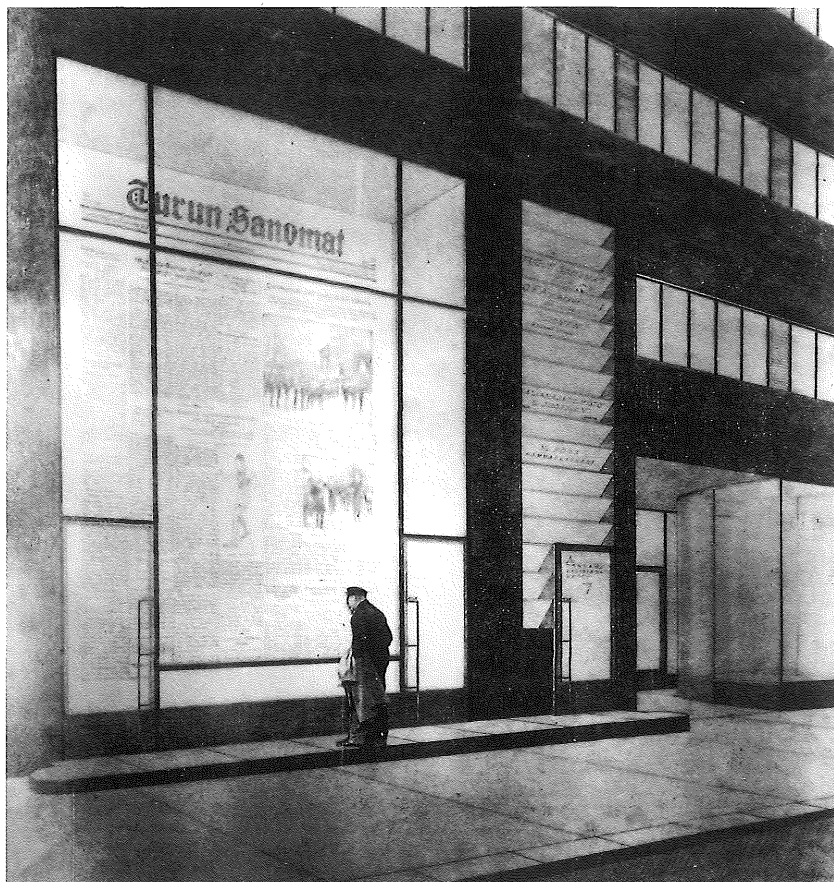
Aalto. Pabellón finlandés en la Feria Mundial de Nueva York, 1939.



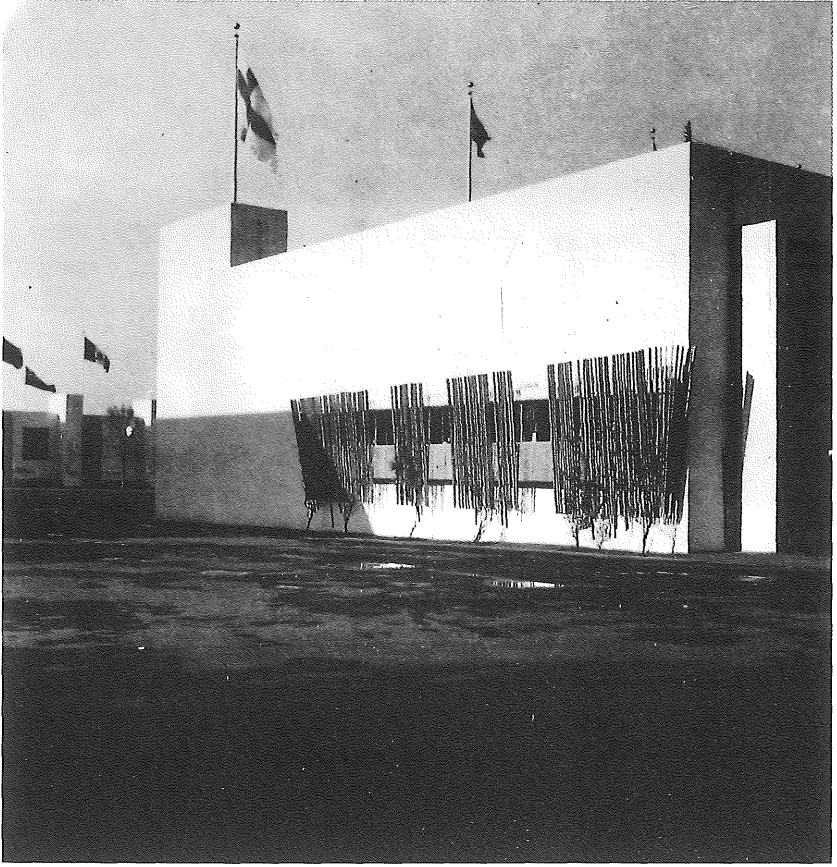
Aalto. Residencia de estudiantes, MIT Cambridge, Massa., EE.UU., 1947-48.



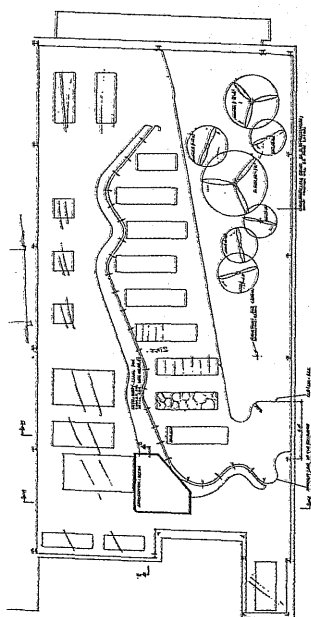
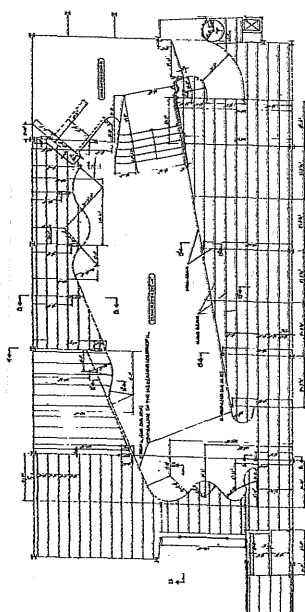
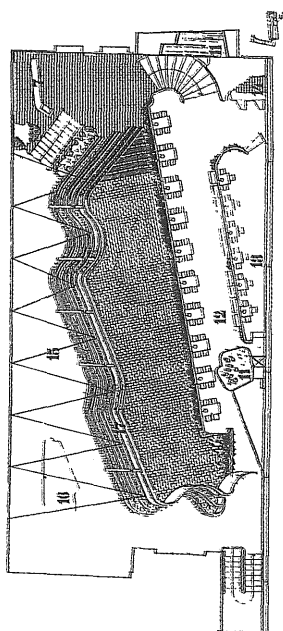
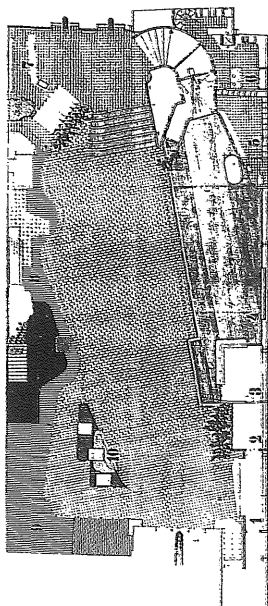
Aalto. Urbanización en Pavía, Italia, 1966.



La fachada racionalista del edificio del periódico en Turku quedaba figurativamente afectada por la ilusión de la imagen de la primera página gigante del diario del día.



El pabellón finlandés de la Exposición Universal de Nueva York, de 1939, era un volumen cerrado, casi opaco, que encerraba sin anunciarlo un interior sorprendente, concebido en su totalidad como una forma ilusoria.



La complejidad del pabellón de Nueva York se controló casi por completo mediante la planimetría horizontal. La gran complejidad que parecía alcanzar la imagen de su interior se configuraba también como una ilusión.